Document généré le 16 avr. 2024 13:23

Ciné-Bulles
Le cinéma d'auteur avant tout

Livres

Philippe Mather, André Lavoie, Henry Welsh, Michel Euvrard et Michel Coulombe

Volume 14, numéro 2, été 1995

URI : https://id.erudit.org/iderudit/33807ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (imprimé)
1923-3221 (numérique)

Découvrir la revue

Citer ce compte rendu

Mather, P., Lavoie, A., Welsh, H., Euvrard, M. & Coulombe, M. (1995). Compte rendu de [Livres]. *Ciné-Bulles*, *14*(2), 55–59.

Tous droits réservés © Association des cinémas parallèles du Québec, 1995

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

«LA PENSÉE AUTOCHTONE»

par Philippe Mather

— Michel COULOMBE, ***Entretiens avec Gilles Carle - Le Chemin secret du cinéma***, Montréal, Éditions Liber, Collection de vive voix, 1995, 226 p.

Quiconque s'intéresse au cinéma québécois, et en particulier à l'œuvre de Gilles Carle, lira avec plaisir les confidences du cinéaste livrées à Michel Coulombe. On y apprend beaucoup sur le cheminement de Carle dans sa carrière d'artiste (même s'il préfère qu'on le qualifie simplement de cinéaste), ainsi que sur sa pratique cinématographique. De fait, le livre est divisé en deux parties, chacune consacrée davantage à l'un de ces deux grands thèmes.

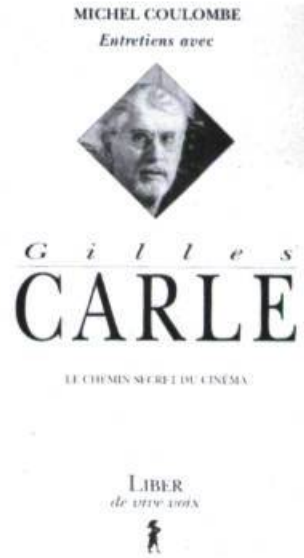
Ayant grandi en Abitibi, Carle se dit influencé par ce qu'il appelle «la pensée autochtone», façon de mêler le rêve et la réalité, le présent et l'avenir. Cette pensée explique peut-être le fait qu'il considérait **le Mécano de la Générale** (1926) de Buster Keaton comme un film documentaire humoristique sur la guerre civile américaine!

Elle éclaire aussi l'attitude de Carle à l'égard du documentaire et de la fiction. D'une part, il affirme ne pas aimer la fiction sentimentale et les films à suspense fonctionnant à l'aide d'un mécanisme d'enquête: il y manque un certain rapport au réel, une distanciation qu'il apprécie par exemple dans le jeu d'acteurs tels Rita Hayworth et Gary Cooper, par opposition au jeu mélodramatique de Lana Turner ou Gérard Depardieu. D'autre part, Carle n'aime pas non plus le documentaire traditionnel, celui qui prétend montrer le réel tel qu'il est au lieu d'assumer pleinement la part de représentation et de manipulation qu'il contient.

Ainsi, **Vive Québec!** (1988) est à la fois poétique comme le sont les documentaires de Chris Marker, tout en se rapprochant davantage, paradoxalement, de l'historiographie contemporaine, celle qui s'intéresse moins aux dates et à l'histoire des grands hommes qu'aux influences de longue durée comme les formations géologiques ou l'alimentation chez les Amérindiens. Quant au cinéma militant, il le trouve réducteur: Carle va même jusqu'à dire que dans l'œuvre de Gilles Groulx, **Golden Gloves** (1961) est un film plus politique que **le Chat dans le sac** (1964).

Pour ses films de fiction, il est préoccupé par un souci de vérité, de naturel. Il rejette les artifices de style, même si par ailleurs il apprécie l'innovation formelle et l'insolite pour mieux représenter la réalité. L'attitude de Carle face à la langue québécoise est symptomatique: il affirme ne pas aimer utiliser dans ses films des accents «forcés,» comme un joual excessif ou un accent de type Radio-Canada (Bernard Derome). En revanche, il apprécie les effets de contraste qui naissent de l'emploi «naturel» des accents correspondant aux classes sociales différentes des personnages.

Ces entretiens sont parfois anecdotiques, mais leur nature informelle leur confère une couleur particulière qui facilite la lecture. On peut aussi regretter qu'il n'y ait quasiment aucune illustration: on aurait pu s'attendre à quelques photos de tournage, ou même des reproductions des œuvres picturales de Carle lui-même, surtout qu'il affirme être davantage passionné par le graphisme que par le cinéma. Malgré ces absences, ***le Chemin secret du cinéma*** parle avec conviction et passion de la vie et de l'œuvre d'un pionnier du cinéma québécois. ■

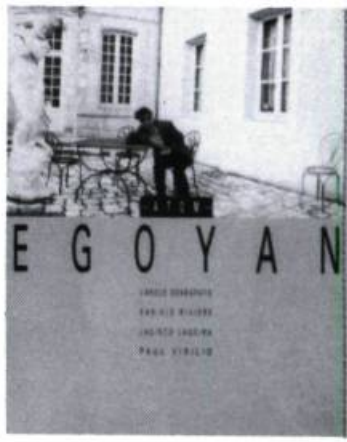


L'EXOTISME D'EGOYAN

par André Lavoie

— Carole DESBARATS, Danièle RIVIÈRE, Jacinto LAGEIRA et Paul VIRILIO, ***Atom Egoyan***, Paris, Éditions Dis Voir, 1993, 125 p.

La couverture de cet essai portant sur l'un des jeunes cinéastes canadiens les plus connus et les plus respectés, autant ici qu'à l'étranger, ne laisse guère place, contrairement à ses films, au doute et à l'ambiguïté. Planté au beau milieu d'une cour intérieure vachement hexagonale, Atom Egoyan, arborant lunettes fumées et vêtements décontractés, affiche un air plutôt morne, sans doute las d'une théorisation excessive de son œuvre. Tout comme le futur lecteur de ce livre...



Le réalisateur torontois d'origine arménienne représente le «fleuron glorieux» de la Nouvelle Vague canadienne-anglaise qui capta rapidement, au cours

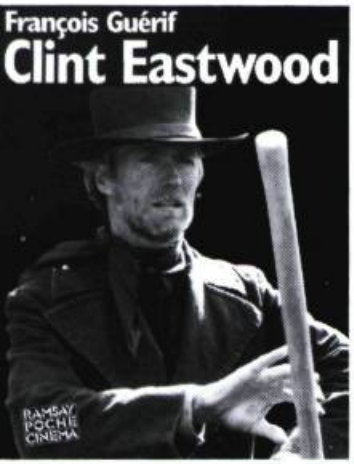
des années 80, l'attention des observateurs les plus désabusés de la scène cinématographique *canadian*. Après plusieurs courts métrages et un premier long métrage qui installait déjà une griffe et un regard particuliers, **Next of Kin** (1984), Atom Egoyan bouscule et surprend à la fois avec **Family Viewing** (1987). Par-delà les thèmes qui seront récurrents dans sa filmographie, et ce, jusqu'à **Exotica** dont il n'est pas question ici — la famille disloquée, le sexualité névrosée et la sphère du privée envahie et pervertie par le voyeurisme toujours grandissant de la vidéo —, il n'en demeure pas moins que le cinéaste a su traduire, souvent avec un minimum de moyens, les obsessions de son époque et ses peurs souterraines.

Il n'en fallait pas plus pour que les psychanalystes en perpétuelle thérapie, les petits-fils de Christian Metz et les «logues» de tout acabit sous l'emprise des signes y fassent leur nid. Disséquant les films avec une minutie qui pourrait s'apparenter à celle des entomologistes — avec tout ce que cela peut comporter d'hermétisme et aussi de parti pris — les quatre auteurs réquisitionnés ici traversent les films d'Egoyan en s'attardant beaucoup, beaucoup trop même, sur les rapports entre cinéma et vidéo. Comme ils abordent des aspects passablement pointus de son travail, il apparaît impossible au néophyte ou au simple cinéphile de s'y retrouver, d'avoir une vue d'ensemble de sa filmographie ou tout simplement de connaître un cinéaste maintenant sanctionné par Cannes. On ne traite que des films qui permettent aux auteurs d'appuyer leurs savants discours: les courts métrages sont presque oubliés et pas besoin de préciser qu'il en va de même pour les téléfilms (**In This Corner**, **The Final Twist** et **Gross Misconduct**) ainsi que le sketch **Montreal Sextant** dans **Montréal vu par...** Surtout qu'il s'agit d'un simple film québécois et on sait à quel point Paris en raffole depuis quelques années... D'ailleurs, Jacinto Lageira résume parfaitement l'esprit du livre en voulant synthétiser l'œuvre du cinéaste: «(...) les fictions d'Egoyan ne sont pas des tentatives de reconstituer le puzzle mais sont au contraire des machines à fabriquer l'éclatement et l'éparpillement même des morceaux de ce puzzle.» On ne saurait mieux dire!

À la fin de cet ouvrage, à la présentation somme toute séduisante et comportant bon nombre de photos — identifiées uniquement à la fin du texte alors que l'espace ne manque pas, en général —, on trouve une entrevue trop courte d'Egoyan. Son humilité, sa franchise et la limpidité de son discours nous séduisent rapidement, surtout après cette éprouvante traversée du désert. Répondant à Paul Virilio par vidéos interposés et avec quelques semaines de décalage, Egoyan livre ses réflexions sur son double rapport au cinéma et à la vidéo, et en se gardant bien de ne pas s'enfermer dans des propositions frisant la dictature intellectuelle: «(...) je ne suis pas à même de vous dire si je suis un vidéaste dépassant les limites de son médium ou un cinéaste explorant de nouveaux territoires.» La vérité se situe quelque part entre les deux, mais certains se sont bien gardés de nous la faire partager... ■

SUR LA PISTE DE L'INSPECTEUR HARRY

par Henry Welsh



— François GUÉRIF, ***Clint Eastwood***, Paris, Ramsay Poche Cinéma, 1994, 237 p.

Lors d'un récent passage à Toronto, un chauffeur de taxi me disait qu'il avait eu dans son auto nul autre que Clint Eastwood! Sa réflexion: «Mais comme il est vieux!» marque le décalage entre son image au cinéma et son âge réel. Né le 31 mai 1930, Eastwood a été la vedette d'innombrables films des dernières décennies, souvent parmi les plus vus du monde. Le livre de Guérif — auteur d'une très bonne étude sur le cinéma policier français, après des monographies sur Belmondo, Newman, Redford, Brando, McQueen — retrace la carrière du cow-boy par excellence au cinéma sous la forme d'un catalogue. Non sans chercher à défendre l'homme face à des accusations et des textes pamphlétaires parus principalement dans la presse française selon lesquels, à l'instar de John Wayne (qui le considérait comme le «meilleur cow-boy moderne»), Eastwood était un homme de droite aux idées racistes à la limite du tolérable. L'auteur donne un certain nombre d'exemples pour réhabiliter la star, en particulier des déclarations parues dans ***Playboy*** en février 1974 où Eastwood se dédouane de cette étiquette qui lui colle à la peau.

À part une introduction qui sert de base à l'analyse de l'homme et du personnage, l'auteur propose dans cette monographie une succession de «fiches» par film ou série télévisuelle, qui reflète plus une compilation qu'un véritable point de vue sur les œuvres. On aurait souhaité que Guérif s'engageât plus personnellement sur tel ou tel film qui ont marqué la

carrière d'Eastwood. Faute de cet engagement, on se dit que ce catalogue peut servir de référence pour les inconditionnels.

Toutefois, l'intérêt de cette somme, c'est de nous faire comprendre le mécanisme qui fait d'un inconnu — ou presque — une vedette internationale. C'est la télévision qui en 1956 fera de Clint Eastwood le modèle qu'il est devenu. Durant sept ans il participe à 217 épisodes de la série ***Rawhide***, diffusée chaque vendredi soir à 19 h sur la chaîne CBS. À partir de là, les grands studios vont embarquer Eastwood dans des rôles de plus en plus importants. Le tournant reste son interprétation de «l'homme sans nom» dans **Pour une poignée de dollars** de Sergio Leone en 1964. C'est le premier film du triptyque que complètent **Et pour quelques dollars de plus** et **Le Bon, la Brute et le Truand**. Puis la succession des films que le système produit feront de Clint Eastwood, acteur ou réalisateur, un personnage à part dans le cinéma mondial. Jusqu'à **Unforgiven** qu'Eastwood qualifie de «dernier des westerns» et qui marque une apogée. On ne saurait tant s'identifier à un genre. ■

LE SOUVENIR D'HIROSHIMA

par Michel Euvrard

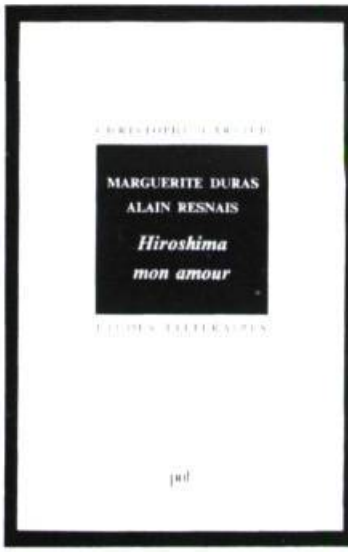
— Christophe CARLIER, ***Marguerite Duras, Alain Resnais - Hiroshima mon amour***, Paris, Presses universitaires de France, Collection «Études littéraires», 1994, 128 p.

C'est un étrange objet que ce petit livre, le premier consacré à un film dans cette collection. Il s'agit d'abord d'une collection de poche, donc imprimé sur papier très ordinaire, mais comme on parle ici d'un film, on a quand même voulu inclure les photos (quatre!), dont la reproduction est évidemment de très mauvaise qualité. Ensuite, l'auteur annonce: «Cette analyse ne cherche pas à isoler la lettre de l'image dont elle est solidaire. Elle considère avant tout leur cohésion.» Il consacre en effet quelques pages à Resnais-avant-**Hiroshima** et Resnais-après-**Hiroshima**, à la façon dont Duras et Resnais ont collaboré, à «**Hiroshima** dans l'œuvre des auteurs» (quatre pages pour Duras, deux et demie à peine pour Resnais).

Mais le document auquel Carlier se réfère constamment au long de son étude n'est pas le film (ou sa vidéocassette, ou sa transcription comme dans ***l'Avant-scène du cinéma***), mais le texte publié en volume du scénario *avant tournage* (Resnais en supprimera quelques répliques), augmenté des notes rédigées à la demande de Resnais pour guider le tournage des scènes muettes de Nevers, d'un chapitre à la première personne sur la jeunesse de l'héroïne, d'un «Portrait du Japonais» et d'un «Portrait de la Française»; c'est cet ensemble qui est étudié, et étudié essentiellement comme texte. Les images qui accompagnent le texte à l'écran sont parfois mentionnées, mais jamais le cadrage, l'angle ou le mouvement de la caméra.

Sur les thèmes, «obligés» quand il s'agit de ce film, du temps, de la mémoire et de l'oubli, Carlier ne réussit guère à faire ressortir ce que leur traitement a d'original. Étudiant par exemple ce qu'il appelle «le brouillage du temps», il cite le scénario: «Quatre étudiants attendent ensemble une mort fraternelle et légendaire.» «L'interférence de périodes différentes, commente Carlier, introduit dans la phrase une légère erreur, que l'auteur excuse — ou souligne — ailleurs par l'usage de guillemets: "Quatre étudiants 'morts' bavardent au bord du fleuve."» Carlier oublie simplement ici que le texte n'est destiné qu'à *un* lecteur, Alain Resnais, chargé de trouver un équivalent cinématographique à ces deux phrases, qui devront disparaître derrière des images.

L'auteur ne s'est pas suffisamment interrogé sur la nature et le statut du document sur lequel il a basé son étude; la (fâcheuse) conséquence en est que son lecteur ressent continuellement un flottement, un décalage entre ce qu'il lit et le film dont il se souvient. ■

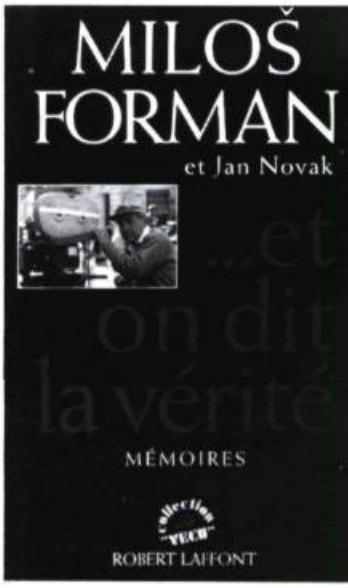


VOL AU-DESSUS D'UNE VIE DE CINÉMA

par Michel Coulombe

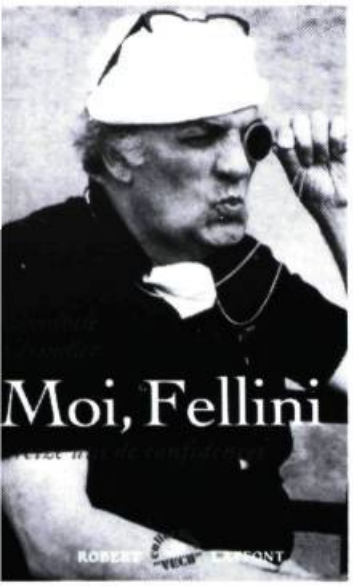
— Milos FORMAN et Jan NOVAK, ***...et on dit la vérité - Mémoires***, Paris, Éditions Robert Laffont, Collection «Vécu», 1994, 400 p.

Le titre de l'autobiographie de Milos Forman laisse supposer que l'auteur y livre quelque lourd secret à ses lecteurs, et que l'on saura tout. Allez savoir quoi, mais tout. En fait, le réalisateur emprunte le titre de son autobiographie à l'acteur James Cagney qui disait: «Jouer? Ce n'est pas



compliqué. On se campe solidement sur ses pieds, on regarde son partenaire bien en face, et on dit la vérité.» Une vérité de cinéma. Peut-être le livre de Forman s'aligne-t-il sur cette vérité, celle qui sonne vrai, celle qui fait illusion.

En se prêtant à l'exercice de l'autobiographie, le réalisateur d'**Amadeus** est amené à parler de sa vie aussi bien que de ses films, ce que font plus volontiers les acteurs que les réalisateurs. Même s'il raconte son enfance, revenant sur la disparition de ses parents enlevés par la Gestapo, s'il rappelle ensuite ses premiers succès sur fond de chinoiseries bureaucratiques tchécoslovaques et décrit les hauts et les bas de sa carrière américaine, Forman apparaît comme un homme secret, en apparence très ouvert mais insaisissable. «Cela ne sert à rien d'être trop ému», dit-il, parlant de sa biographie.



Le cinéaste des pays de l'Est ne joue pas au petit homme qui serait le-premier-surpris-de-ce-qui-lui-est-arrivé. Il avoue plutôt, sans détour: «Tout au long de mon existence, j'ai voulu gagner et j'ai tout fait pour cela. Ce désir de vaincre est chez moi fondamental et je sais le reconnaître chez les autres.» Et il ajoute: «Tout au fond de moi, je savais que je ferais un jour un grand film en Amérique, un film qui aurait du succès, et que je serais fier de ramener chez moi, à Prague.» Aussi son bonheur est-il à son comble lorsqu'il remporte un Oscar pour la réalisation de **Vol au-dessus d'un nid de coucou**: «J'avais atteint le sommet de ma profession, j'étais à Hollywood, j'étais en Amérique et j'étais heureux et bouleversé. Les pensées se bousculaient à mon esprit: l'argent, les sourires des plus belles femmes du monde, toutes ces portes jusqu'ici fermées et qui s'ouvraient tout à coup...» Au sujet des femmes, il écrit aussi: «Je projette sur mes actrices mes fantasmes et mes plus tendres sentiments. Je manifeste à l'actrice principale une affection sincère et je l'incite à se dévoiler, à laisser s'exprimer son cœur et ses pensées les plus secrètes.»

On est bien loin d'**Au feu les pompiers**, tourné avec les pompiers bénévoles de Vrchlabí. Loin aussi de **Valmont**, son plus récent film, ignoré par le public, auquel a succédé **le Camp de l'enfer**, projet japonais qu'il a dû abandonner.

Sans multiplier les allusions aux célébrités, Forman rappelle son amitié avec Vaclav Havel et Ivan Passer, ses démêlés avec Carlo Ponti et l'amitié de Claude Berri, les auditions qu'il fit passer à Madonna et Bruce Springsteen pour le film **Hair**, son tournage avec Jack Nicholson et les quelques heures passées avec le fils bientôt empalé de Romy Schneider. Il décrit aussi ses méthodes de travail: «Doté d'une imagination terre à terre, j'ai besoin d'enraciner mes films dans le plausible et dans le naturel. C'est chez moi une inclination naturelle, une affaire de goût, d'identité artistique, un trait de caractère profond et irraisonné. Et c'est justement ce qui m'avait conduit à faire, en Amérique, des films dont l'action se situait dans le passé, car je pouvais plus facilement y atteindre l'authenticité à laquelle j'aspire.» D'où **Ragtime**, **Valmont** et **Amadeus**, ce dernier, d'ailleurs, permet au cinéaste de réconcilier ses deux mondes. ■

LA VOCCE DI FELLINI

par André Lavoie

— Charlotte CHANDLER, ***Moi, Fellini - Treize ans de confidences***, Paris, Éditions Robert Laffont, Collection «Vécu», 1994, 388 p.

Ce livre débute par une affirmation stupide. Elle n'est pas proférée par Federico Fellini mais par un de ses cinéastes préférés, nul autre que Billy Wilder, à qui échoit l'honneur de signer la préface de ces «propos et confidences». Vantant les mérites du maestro mais privilégiant un point de vue comparable à celui d'un palmier de Malibu Beach, Wilder déclare que si Fellini «avait travaillé en anglais et non en italien, il aurait été encore bien plus célèbre». Voilà une déclaration qui fera frissonner d'aise les eurocrates de Bruxelles mais laissera perplexe le cinéphile, et l'admirateur inconditionnel bien davantage. Comme si seule une langue pouvait apporter talent, imagination et audace; à ce titre, tous les cinéastes britanniques feraient des malheurs au box-office... Bref, le lecteur de ***Moi, Fellini*** passera outre pour se plonger avec délectation dans l'univers singulier d'un des plus grands cinéastes italiens et qui trône en bonne place au panthéon du cinéma mondial.

Si Fellini n'a jamais «tourné» en anglais — bien que les acteurs de ses films parlaient leur propre langue sur le plateau et étaient doublés en italien par la suite — ce n'est pas les occasions qui manquèrent. Hollywood, au temps glorieux de **la Dolce vita**, lui fit une cour insistante. S'il ne fut pas toujours fidèle à sa chère Giulietta, pour Rome il fut irréprochable.

L'idée de quitter cette ville lui paraissait intolérable et le simple fait de se procurer un billet d'avion lui donnait la nausée. Les voyages l'ennuyaient, les festivals plus encore et l'homme ne se sentait pleinement heureux que dans cette ville qu'il se promettait solennellement d'adopter alors qu'il n'était encore que le petit garçon timide du village de Rimini.

Fellini le sédentaire, voilà un des traits moins connus de sa flamboyante personnalité que nous révèle la journaliste américaine Charlotte Chandler. Choyée entre tous, méprisée par ses collègues italiens, Chandler a donc eu cette chance unique de côtoyer le cinéaste alors qu'il fuyait tout ce qui ressemblait vaguement à un journaliste. Elle a donc réussi à gagner sa confiance et entre 1980 jusqu'à la toute veille de sa mort en 1993, consigna leurs entretiens pour livrer ce ***Moi, Fellini***, regard rétrospectif d'une vie peu banale et d'une œuvre qui l'est encore moins.

En bon Italien qu'il était, il avait le verbe coloré et parlait d'abondance. On en saura donc plus sur son enfance qu'en voyant **Amarcord** ou sur sa relation avec Giulietta Masina uniquement à travers le prisme de **Juliette des esprits**. Le cinéaste évite ici les métaphores et les fantasmes pour se replonger dans l'Italie fasciste — et pauvre — de Mussolini ainsi que dans l'atmosphère triste et austère de l'après-guerre. Celui qui fut illustrateur, journaliste, scripteur à la radio et assistant de Rossellini sur **Rome, ville ouverte** refait pour nous le parcours d'une vie mais, s'il ne cherche pas à s'embellir ou à s'excuser, refuse parfois d'aller aussi loin dans le dévoilement de sa personnalité complexe que dans l'expression cinématographique de ses fantasmes sexuels. Le lecteur nage parfois dans une mer de sous-entendus en ce qui concerne le concept de fidélité — très élastique chez lui! — ou voudrait bien en savoir plus sur son amitié avec Aldo Moro et ses mésententes avec Antonioni. Par contre, Fellini ne cesse de répéter, de chapitre en chapitre, son grand amour pour Giulietta ainsi que son attachement sans bornes pour Cinecittà.

Aussi passionnantes soient-elles, ces confidences révèlent très rapidement leurs limites, car les nombreux déséquilibres dans le choix des sujets — à peine quelques lignes sur **la Strada** et une description interminable de la remise de son dernier Oscar pour l'ensemble de son œuvre — font de ce livre un regard en surface sur l'homme et le cinéaste. Ici s'affiche clairement un certain ethnocentrisme typiquement américain de la part de Charlotte Chandler, d'où les titres de chapitre comme «L'Oscar suprême» qui en disent long sur le point de vue objectif de la dame... Après avoir parlé à micro ouvert, Fellini mérite donc maintenant une véritable biographie fouillée, qui va au-delà de l'anecdote, pour combler ses nombreux admirateurs, toutes nationalités confondues. ■

Les Grands Prix de la culture des Laurentides

PRIX SPÉCIAL DU JURY

décerné au

Festival de cinéma international Sainte-Thérèse/Sainte-Adèle

Félicitations à toute l'équipe!

Solution des mots croisés de la page 45

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
1	O	C	T	O	B	R	E	■	E	U
2	M	I	A	■	■	■	G	U	R	Y
3	E	N	R	I	C	O	■	K	E	S
4	R	E	A	C	■	■	C	A	■	■
5	T	A	N	A	■	B	O	M	B	E
6	A	S	T	R	A	L	■	A	R	T
7	■	T	I	E	L	I	■	U	A	■
8	K	E	N	■	L	E	V	■	C	L
9	I	■	O	P	E	R	A	■	H	Y
10	D	A	■	P	N	■	C	F	■	E